

Sérgio Silva, esteta da imagem

Por Eduardo Portanova Barros

Doutor; Universidade do Vale do Rio dos Sinos
eduardoportanova@hotmail.com

O cineasta Sérgio Silva dizia que não era um estudioso de cinema e que nunca havia sido crítico; apenas elaborava resenhas de filmes. Esse era um dos traços da personalidade dele. Tinha humildade, além de uma extrema simpatia e afabilidade. Foi assim que ele me recebeu em sua casa na zona Sul de Porto Alegre, em 2002. Fizemos uma entrevista para minha dissertação de mestrado, defendida um ano depois, na ECA/USP, entrevista essa que durou por várias horas. Lembro-me da sua pequena cinemateca, com *datashow* e uma tela retrátil, de última geração. E uma dezena de controles remotos que o deixavam quase louco! Para Luiz Carlos Merten, crítico de cinema gaúcho radicado em São Paulo, há vários anos atuando no Estadão, Sérgio Silva podia ser considerado o mais culto dos diretores gaúchos. O primeiro longa-metragem de Silva, em 35mm, foi *Anahy de las Misiones* (1997), que conta a saga de uma mulher, Anahy, interpretada por Araci Esteves, e sua luta para sobreviver em meio a Revolução Farroupilha (1835-1845). A história retrata um dos momentos políticos mais violentos e marcantes da história do Rio Grande do Sul.

Este filme, *Anahy de las misiones*, é um marco na carreira de Sérgio Silva e do cinema brasileiro, porque foi lançado na segunda metade dos anos 1990, logo após um período conturbado com o fechamento da Embrafilme pelo Governo Collor. Esse período no qual os filmes voltaram ser produzidos com alguma regularidade foi denominado de Retomada, e Sérgio Silva, portanto, com seu *Anahy*, é referência daquela época. Sua estreia na direção foi com *Não tem sentido* (curta-metragem de 1969). Fez também, todos curtas, *A divina pelotense* (1983), *Festa de casamento* (1990), *Frau Olga, fraulein Frida* (1993) e *O Zeppelin passou por aqui* (1993), entre outros. O diretor, que dividia seu tempo entre o cinema e as aulas de teatro e dramaturgia no Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), faleceu em 2012. Para Merten, vem da sua formação, em Letras, a consistência do seu conhecimento teórico e a força dramática de *Anahy*. Seu segundo longa, que estreou em 2003, foi *Noite de São João*, inspirado na peça *Senhorita Júlia*,

de August Strindberg, e o terceiro se chama “*Quase um tango*” (2009). Mais um filme com a assinatura de Sérgio Silva (1945-2012).

As mudanças tecnológicas quase colocaram a perder o texto desta entrevista, registrada inicialmente em disquete que depois não teve mais computadores que a lessem. Organizando arquivos de backups antigos, eis que ela é reencontrada agora, dois anos após a morte de Sergio Silva. Publicando-a, redescobrimos também esse diretor gaúcho que dialogou, desde seus primeiros trabalhos, com a arte teatral e cujo trabalho procura enfrentar a colonização do olhar, conforme Teixeira Coelho se referiu a Godard. E é sobre esse perfil de uma autoria cinematográfica que a conversa flui.

1) De que forma o senhor entende a autoria?

Esse termo autoria, na verdade, passa a ser usado a partir da *Cahiers du Cinéma*, do grupo de críticos que consagra o autor no cinema. Autoria sempre existiu. Se tu pensares nos filmes de Eisenstein, eles tinham uma característica muito pessoal. Eram quase que inconfundíveis. Eisenstein tinha uma coisa que era muito dele. Uma particularidade. No próprio Orson Welles de *Cidadão Kane* (1941) existe essa particularidade, embora em outros filmes dele tu não encontras mais a excelência como em *Cidadão Kane*. Só, talvez, *A marca da maldade* (1958) ainda tenha um resquício do Orson Welles de *Cidadão Kane* em termos de imprimir um conceito de autor. Mesmo no neorrealismo italiano, De Sica e Rossellini eram autores, mas ainda não se usava esse conceito, porque o cinema estava muito ligado ao *divismo*, às estrelas. Nos anos 50/60, os cartazes diziam: “Elizabeth Taylor, Richard Burton e Rex Harrison em *Cleópatra*”. Depois que os críticos da *Cahiers du Cinéma* - Truffaut, Godard, Rivette, Molinaro, Chabrol - passaram à realização cinematográfica adotou-se um novo conceito: o cinema também tem o responsável estético que coordena e dá uma marca muito pessoal ao filme. Daí começou a mudar. O cinema Ópera da Rua da Praia (N.R.: principal artéria na região central de Porto Alegre, onde está localizado o Calçadão e por onde circulam milhares de pessoas diariamente) na metade dos anos 60, exibia os filmes da Nouvelle Vague, como *Hiroshima meu amor* (1959), de Alain Resnais. Até os americanos passaram a usar “Um filme de...”. O conceito de “Um filme de...” ou, como os franceses usaram, “*Mise en scène de...*”, um termo do teatro que passou a ser usado por eles no cinema, implicava no conceito teórico de quem era o criador do cinema. Mozart era um autor de um determinado tipo que pensava em tudo. Depois, claro, precisava do regente para colocar isso a público. Mas, nessas manifestações grupais como o teatro, o cinema e a

dança é, às vezes, um pouco difícil tu imprimires quem é realmente autor. Truffaut, sozinho, não conseguiria fazer tudo. Precisaria de uma equipe. E essa equipe tinha fotografia de Henri Decae, um excelente fotógrafo, e um roteiro muito forte. O roteiro é importante para a realização do filme. Dificilmente um mau roteiro dá um belo filme. Um roteiro médio, com um bom diretor dá um belo filme, mas o próprio roteiro não. O roteirista, o diretor de fotografia, o montador e o diretor são figuras criativas. É um quarteto que cria a qualidade do filme. Está certo que o diretor tenha que assumir o comando. É a partir da conversa do diretor com o diretor de fotografia que se estabelece uma ideia visual do filme em termos de cor, de sensibilidade ou de nuances. É com o montador, depois do material filmado, que tu vais entendendo o que é que tu queres e precisas para que o filme chegue mais próximo possível daquilo em que tu acreditas. Muitas vezes, o montador salva o filme. Acho que existe na figura do diretor uma ideia de autor, mas temos que ponderar bem o que é essa ideia de autor em função do tipo de manifestação com que ele está lidando. Orson Welles sem o diretor de fotografia dele, em *Cidadão Kane*, muito perderia. Não sei se o diretor consegue ter esse sentido de autoria como tem o artista plástico, o homem da literatura ou o diretor de teatro.

2) Mas não é o diretor que dá a palavra final? No final das contas, o montador não irá mostrar para o diretor como está o trabalho?

Sim. O montador se torna o primeiro crítico mais feroz, na medida em que passa a ter uma importância na seleção de imagem muito grande. Muitas vezes, tu gostas de um plano, e ele diz que esse plano não faz sentido, e que outro é mais significativo. No fundo, ele monta o material que o diretor ensaiou e trabalhou. Às vezes, pode tirar uma sequência (a de número 30 e passá-la para a de número 20), para melhor desenvolvimento narrativo, sem fugir muito do conceito do diretor. No fundo, o diretor assume a ideia do filme.

3) Percebe-se uma espécie de deslizamento na postura do diretor, mesmo na Nouvelle Vague, período em que a ideia de autoria era como que uma das características do filme. Houve uma série de distorções sobre a *noção* de autor, de lá para cá, e mesmo naquela época. Creio que ainda vivemos sob o signo da autoria, mas de outra natureza, que foi uma ideia já incorporada ao cinema. Teorizo sobre uma *sensibilidade autoral*, o que permitiria a um diretor ser, dependendo das circunstâncias, um *autor* conforme a *noção* engendrada pela Política dos Autores francesa ou apenas um diretor-massa, que faz filmes por encomenda sem projetar-se no trabalho (se é que é possível ainda se fazer essa distinção). Só que há um detalhe. Dificilmente, um diretor-

autor deixará de sê-lo se fizer algo apenas como um simples compromisso. Seu estilo, por pior que seja seu filme, provavelmente estará lá, como se fosse uma impressão digital na tela.

O sentido de autor existiu quando se teorizava cinema. A Nouvelle Vague teorizava o cinema a partir de seus artigos na *Cahiers du Cinéma* ao longo dos anos 50. Truffaut endeusou Hitchcock. Antes de fazerem os primeiros curtas-metragens, os críticos eram basicamente teóricos. Fiz nos anos 80 um curso com Jacques Rivette, em Paris, sobre a linguagem do cinema. Gostava muito dele. Ele foi até a metade da proposta do conteúdo e depois ficou falando do *travelling* por dois dias. Teorizava. Essa ideia de autoria vem muito do momento em que se teoriza. O conceito dele era o da *responsabilidade criativa*. Também puderam colocar em prática a autoria porque partiram de uma produção, não vou usar a palavra independente, que pode ficar meio esquisito, mas paralela aos grandes estúdios franceses.

4) Agrade-me a palavra “paralela” por significar melhor, no meu entender, a postura dos jovens cineastas franceses, cuja atitude não foi a de ser contra os estúdios cultivando a estranheza pela estranheza. Havia uma motivação por trás da teoria, quem sabe o de *responsabilidade criativa* de que fala Rivette. Depois veio a prática.

Os produtores também eram jovens e não tinham fortuna. Para alguém produzir *Acossado* (1959), de Godard, tinha que ser muito despreendido porque, na época, era muito estranho. Claro, depois que tu vêes o décimo filme de Godard, *Acossado* era filme de matinê. Esses produtores também tinham vontade de fazer outro tipo de cinema e investiram dinheiro naquilo, e, conseqüentemente, davam liberdade. Um produtor passou a se filiar a Godard, a Truffaut. Mas, primeiro, veio a ideia de os críticos passarem à direção. É diferente da ideia na qual o produtor chama o diretor. O próprio Eisenstein fez seus filmes na hora da teoria, quando passou a ter outro suporte para fazê-los. No cinema americano, que joga como uma grande Las Vegas, para ganhar, não existe uma teoria no cinema. São filmes muito frágeis e pouco autorais no sentido de que têm um objetivo final: contar uma história com começo, meio e fim que agrada, antes de tudo, o público, a fim de conquistar milhões de bilheteria e depois revelar alguma qualidade. O que se faz hoje, lá, é o divertimento. Houve uma época nos Estados Unidos nos anos 40 e 50 que também era *divertissement*. Billy Wilder fez o que o estúdio pedia, mas, por trás dele, por mais comédia brejeira que fosse, tu vêes todo um outro sentido das coisas. Um sentido político, por exemplo. Wilder tira uma imagem fortíssima de um cenário como em *Se meu apartamento falasse* (1960). Esse filme

tem o pior cenário do mundo. Nunca um escritório com um monte de gente vai ser um cenário bonito, encantador. Eram caras que tinham senso de autoria, claro que espremidos por uma máquina muito maior que era a máquina da produção.

5) Existia, na sua opinião, uma ideia de autoria antes dos anos 1950?

Em Chaplin, por exemplo. A figura do Carlitos marca mais do que o estilo de Chaplin. Criou um personagem que acabou sendo o estilo dele. Buster Keaton tem muito mais estilo. Jacques Tati, nos anos 50, tinha um estilo.

6) O estilo, então, está ligado à autoria.

Claro, a autoria vem da ideia do estilo.

7) Sem dúvida. Mas a questão é: como identificar o estilo de um diretor?

Como tu identificas o estilo de um romancista? Pela maneira estética, visual. Tu olhas um filme dos irmãos Taviani, qualquer um. É inconfundível a maneira de enquadrar e narrar a história, de ver os personagens, os espaços abertos, os planos gerais e os grandes planos. É uma maneira muito particular deles. É aquela coisa da escolha. Tanto faz tu dizeres “espero que tu sejas feliz” (duas orações) ou “espero a tua felicidade” (uma oração e um período), mas a ideia é a mesma. O primeiro caso é mais sofisticado. O estilo do Machado de Assis é inconfundível. Se tu olhas os filmes do Truffaut, por exemplo. Ele persegue um determinado tipo de visualidade narrativa do filme que é estilística e, nesse sentido, é um autor. Hoje um filme do Godard é do Godard. Não dá para confundir: “*Será que é do Godard ou do Hitchcock?*”. A marca está lá, como o estilo de um romancista.

8) Os diretores egressos da crítica cinematográfica francesa dos anos 50/60, grupo chamado por jornalistas de Nouvelle Vague, começaram a fazer cinema na teoria, antes da prática. O senhor vê algum problema nisso?

Eles eram teóricos do cinema, sem dúvida. Depois, partiram para a prática. Claro que uma coisa leva à outra. Teoria e prática convivem muito bem. Mas acho que não adianta a prática sem um conceito teórico. O Glauber dizia que o cinema tem de ser uma ideia na cabeça e uma câmera na mão, sim, mas ele fazia uma sinopse muito detalhada. Um engenheiro não precisa passar por uma escola de Engenharia?

9) No cinema americano, por exemplo, dominado por uma indústria gigantesca, como identificar um autor?

Não me fixo muito no cinema americano, mas acho que Coppola é um autor. Scorsese, também, mas talvez não no sentido tão preciso como nos anos 60. Os irmãos Coen talvez sejam autores. Não tenho visto filmes americanos, porque olho os *trailers* e eles não me interessam.

10) As duplas de cineastas podem ser autorais?

Elas só dão certo quando as duas pessoas pensam a mesma coisa, têm os mesmos interesses e a mesma vontade. Em Super-8 eu trabalhei muito com o Tuio Becker. Era uma codireção. Eu não tenho muito a necessidade desse pensamento de autoria. Filmei *Anahy*, por exemplo, em 1996 e lancei em 1997. Aí fiquei 97, 98, 99, 2000 e 2001 sem filmar, por causa de dinheiro. Filmei agora (2002) *Noite de São João*. Então, seis anos na cabeça de um cara muda muito. Aquilo que tu achavas que era equilibrado, esteticamente plausível, sensível não te motiva mais e tu tens outra visão das coisas. Modifica-se o comportamento, tu envelheces. A agilidade que tu tinhas antes não tens mais seis anos depois. Talvez entre curtas, médias e dois longas e meio há uma coisa que seja um pouco minha. É uma característica do indivíduo. Eu tenho necessidade, sim, da direção, de conduzir, do narrativo, do visual, do figurino.

11) O senhor está sendo, então, um autor quando define esse tipo de comportamento e adota esse tipo de postura, ou seja “a necessidade de conduzir”.

É, eu meto o bedelho em tudo. Em *Noite de São João*, disse para o Fiapo Barth que queria uma cozinha que fosse assim, assim, assim... Ele nunca tinha feito filme de época (aristocrática). Me dei muito bem com ele. Fiapo montou a cozinha na fazenda que eu pedi, pendurou umas cebolas que eu não tinha pedido, mas acabei gostando da ideia. Por exemplo, havia o chapéu da personagem de Fernanda Rodrigues que eu tinha pedido, até porque no roteiro se falava muito da capa grande, o chapéu e a pelerine. Mas não aprovei o chapéu que trouxeram, porque deformava a figura da atriz. Não queria que ele chegasse àquela deformação da figura humana. Tudo isso é controlado. Com a fotografia em *Anahy*, por exemplo, eu dizia que só queria duas cores no filme: “*O verde do campo ou o azul no céu*”. Então, não me adiantava colocarem uma personagem de verde no meio do campo, senão

ficaria verde sobre verde, tom sobre tom. Então, eu ia fazendo esse tratamento, cuidando de várias partes. Não há esse sentido de imprimir uma marca pessoal minha registrada nos filmes, mas é claro que eu tenho meu estilo.

12) Quem vê *Noite de São João*, portanto, irá identificá-lo como sendo do mesmo diretor de *Anahy*?

Ah, vai! A não ser que não dê nada certo no filme.

13) Em outras palavras, o Sérgio Silva de *Anahy* está lá em *Noite de São João*.

Está. O mesmo tipo de movimento de câmera tu vais encontrar em um e no outro. Como eu te disse: *Noite de São João* estreia (N.R.: no caso, estreou) em 2003. Até lá se passaram seis anos do lançamento de *Anahy*, mas a maneira de fazer *travelling* é sempre a mesma. Não é que tu faças tecnicamente do mesmo jeito. Tu partes de um determinado ponto. Eu gosto muito de *travellings* que começam retos e depois vão fazendo curvas. Isso é uma maneira que tu tens de ver as coisas. A composição de quadro: onde dá eu faço triângulo. Aquela coisa do Eisenstein.

14) O que achei interessante foi a ideia que o senhor teve em fazer o filme todo, *Anahy*, em locação. Quer dizer, não se passa em estúdio, a não ser na casa de Joca Ramires, me parece. O senhor se influenciou por algum tipo de cinema como o francês da Nouvelle Vague, que era mais naturalista, digamos, ou mesmo em filmes de guerra?

Não, não, não. Chamei um aluno meu de Comunicação. Escrevemos o *Zeppelin*, lançado em 93. Depois, convidei-o para escrever um roteiro de longa. “*Se sair saiu; se não sair, fica de exercício.*” Então, escreveu *Anahy*. Muitas vezes, eu dizia para ele que queria que o filme lembrasse tal coisa, para ele poder visualizar o que eu queria. “*Ó, isso aqui lembra uma cena, sei lá, de Kagemusha* (1980). *Aquilo ali lembra os Taviani*”, para ele poder entender o que eu queria. Claro, que eu só lembrava a ele os cineastas de que gosto, Bergman, Fellini, Visconti - muito Visconti, sobretudo Visconti -, aquela coisa dialética, porque para mim sempre tem uma estética marxista de todas as coisas. Os meus teóricos são marxistas por excelência. Eu sou marxista, daí as coisas que eu faço serem marxistas.

15) O que o senhor aprendeu com a Nouvelle Vague?

Eu sou muito francófilo. A minha vida toda foi assim desde pequeno, não só no colégio. Tinha inglês, francês e espanhol. A minha geração é muito mais ligada ao conceito francês do que ao americano. Isso nos anos 50. Depois, fui fazendo Aliança Francesa e Letras em francês. Também viajei muito para lá. Gosto muito do cinema francês: em termos. Ele é um cinema muito da palavra. Ficam na tevê uma hora e meia discutindo a *palavra*: “*Le temps..., porque em inglês nós temos the weather, que... etc. etc.*”. O francês é muito isso. A Nouvelle Vague traz um sentido muito forte da cultura francesa. Jean Renoir era filho do pintor impressionista Auguste Renoir. Alunos meus veem filmes de Renoir e dizem que é muito bonito, tem *a parte iluminada, a da sombra e coisa e tal*. Ninguém passa impune sendo filho do maior impressionista da pintura francesa. Tu imaginas o guri com sete, oito anos de idade brincando e correndo dentro de casa e jogando bola em meio aos quadros do pai dele pendurados na parede. Claro, aí foi fazer cinema e se tornou o mestre da luz, um diretor que tinha um domínio da luz muito grande e que a Nouvelle Vague ressuscitou. Não é à toa que Alain Resnais vai buscar os roteiros de Marguerite Duras. São pessoas da literatura. Há um vínculo muito grande entre o cinema da Nouvelle Vague e a literatura. É trabalhar como o romancista, só que outra linguagem, a linguagem do cinema. Mas o cinema que mais me fascina é o italiano. O conjunto do cinema italiano acho admirável. Ele nunca é feito por dois ou três. Nos anos 60 tu tinhas Visconti, Fellini, Bertolucci, Taviani. Sempre há um volume de cineastas que fazem filmes um pouco mais sofisticados, mas também filmes simples com boa qualidade. O cinema italiano tem uma produção comercial muito grande.

16) Mas não daria para dizer o mesmo do cinema de outros países como o Irã?

Conheço muito pouca coisa deles.

17) A própria França.

Mas o que tem hoje de importante no cinema francês? Ah, tem. O Ministro das Finanças determinou que o governo tinha que dar mais atenção, em primeiro lugar, não me lembro bem se à Saúde, e, em segundo lugar, ao cinema. A produção é muito grande. A mesma coisa na Espanha, até porque os americanos inventaram os *Cinemark* e eles estão tentando botar os filmes deles. Os franceses têm muitos filmes, mas é muito chato um filme do Rappeneau. O Téchiné e o Beixis são muito chatos. Não têm mais aquela mesma verve

que tinha a Nouvelle Vague, e agora continuam mais literários do que antes. Mas sem aquela força dramática. Esses dias eu estava revendo *Jules e Jim*, do Truffaut. É maravilhoso!

18) O senhor diria que a Nouvelle Vague foi o último estágio de um cinema de qualidade na França, não me refiro àquele que os próprios diretores-autores criticavam, de Autant-Lara e Clément.

Não. Acho que são ciclos. Como agora, o cinema americano está horroroso. Estão deixando de contar história para fazer show de pirotecnia, entendeu? Não é por acaso que *Casablanca* (1942) vire *cult*, porque está faltando filme que conte história. São ciclos. Isso é normal.

19) Qual a importância para o senhor da Nouvelle Vague?

Eu comecei a ver Nouvelle Vague em 1961 quando esses filmes começaram a chegar aqui. Primeiro, foi um impacto muito grande porque era um tipo de filme que tu não estavas habituado a ver. Até então existia um cinema que seguia um corriqueiro padrão narrativo, por melhor que fosse feito. De repente, tu começa a ver um filme, digamos, “descomportamentado”, que não seguia um determinado comportamento ou comportamento nenhum. Aí te causa uma curiosidade. O primeiro impacto que vi na minha vida, até fui com uma atriz que já morreu e morava aqui em Porto Alegre, a Lilian Lemmertz, foi *Les amants* (1958), do Malle, que não era Nouvelle Vague. Mas era um filme que espantava muito. O que espantava em *Hiroshima meu amor*? Aquela relação de presente e passado, uma coisa que não era corriqueira. Um filme que rompe com tudo isso te encanta. A Nouvelle Vague foi um fenômeno francês por excelência, e depois contaminou o mundo. Mas, paralelo a isso, tu vias um Fellini lançar *A doce vida* (1960). Esse cinema da Itália também não era comportado, mesmo não sendo Nouvelle Vague. Depois veio o Cinema Novo e um cinema na Inglaterra mais de pesquisa. Uma geração como a minha viu, nessa ocasião, o cinema com outros olhos, diferente daquele que víamos nos anos 50. Então, marcou muito na época. Aquilo exigiu que tivéssemos de discutir os filmes. A gente saía meio impactada do cinema e se obrigava a ler, a procurar as críticas. O Arnaldo Campos tinha uma livraria do lado da Reitoria da UFRGS, trazia muito livro e a *Cahiers du Cinéma*. Tu ficavas surpreso porque a gramática que tu conhecias era muito ortodoxa, mas os caras estavam modificando esse comportamento. A minha geração foi marcada pelo *boom* da Nouvelle Vague, diferente da geração anterior a minha de 45, 46, 47 e até um pouco depois dos anos 50.

19) Parece-me que a Nouvelle Vague inspirou novos cineastas, não só na França. Havia um clima de estagnação que inibia o lançamento de novos cineastas, no mundo inteiro, e o mérito da Nouvelle Vague foi, como disse Godard, lembrar que outros diretores, com novas ideias, também podiam existir e fazer parte do jogo.

Acho que sim, mas não significa que tu tenhas de fazer a mesma coisa. Não. Só que não vivo em um país como a França, onde o conceito de autor é muito forte ainda hoje. O Glauber e o Nelson Pereira dos Santos fizeram um cinema muito importante. O Carlos Reinchenbach tem uma coisa autoral e uma disponibilidade até mais individual. Ele é capaz de fazer o roteiro, coproduzir, dirigir, fotografar e filmar. Reinchenbach chega quase ao conceito de romancista, que abrange tudo. Só não atua. Existe outra imposição no Brasil que é o problema financeiro. Não te permite essa continuidade que faz com que tu acompanhes a trajetória de um cineasta.

20) Por falar em trajetória, o elenco dos seus filmes sempre tem atores globais?

O Marcos Palmeira antes de ser “globável” tinha 32 anos de idade na época de *Anahy* e 28 filmes nas costas. Ele é filho de um diretor de cinema que quando precisava de um guri botava o Marquinho. Antes de ir para a Globo, fez curso de teatro. Eu trabalho só com gente que tem formação teatral. Não gosto de ator-teatral, mas com formação. O Marquinho não era tão badalado na época. A Dira Paes aparece vez que outra. Fernando Alves Pinto... O Paulo José, antes de ser “globável” é porto-alegrense. O Matheus (Nachtergaele) fez comigo o seu segundo longa. O primeiro foi *O que é isso companheiro?* Depois fez sucesso, sim, e uma carreira meteórica na Globo. Esses dois que trouxe para *Noite de São João* fazem novela, sim. A guria (Fernanda Rodrigues) tem 22 anos de idade e oito de Globo. O Marcelo Serrado, mesma coisa. Se ator-mídia vendesse, *Navalha na carne*, do Neville, tinha feito 3 milhões de espectadores e fez 170 mil, com Vera Fischer no auge da beleza dando o chute inicial de um Fla-Flu no Maracanã lotado para o lançamento do filme. Quem é que conhecia o Jean-Pierre Léaud? Para mim, a importância é a seguinte: tem que passar pelo teatro, por que eles têm outra maneira de trabalhar. Para Aracy (Esteves) foi muito bom contracenar com os “globáveis” porque eles tinham experiência de câmera. Sabem lidar com uma câmera. Os daqui podem ser bons em matéria de teatro, mas ainda fazem muito pouco filme. Não sei para ti, mas três milhões de reais é muito dinheiro e eu não posso me arriscar com uma pessoa inexperiente. *Anahy* custou três milhões de dólares e *Noite de São João*, três milhões de reais.

21) O choque de tecnologias sempre afetou os cineastas, não é mesmo? Refiro-me, por exemplo, ao advento da fala “contra” o cinema dito mudo (ou silencioso, se quiserem) e ao P&B “contra” o colorido.

É claro, porque daí se exige uma veracidade. Tu exiges que o ator fale. Acasalou a imagem da pessoa com o som que a pessoa naturalmente usa. Quanto ao caso da cor, tu vês o mundo colorido, então foram coisas normais. Já o *cinemascope* foi evoluindo para uma superprodução, mas hoje em dia voltou o velho 35mm, porque são coisas que vão e voltam. Hoje em dia, o computador recém chegou ao cinema e por isso a gente vê essa explosão de criação de bichos, dinossauros e não sei o que mais. Depois vai se filtrando e o computador vai funcionar para aquilo que tem de funcionar. As coisas, no primeiro momento, explodem a toda, e depois se acalmam. Não consigo prevêê-las, mas acho que haverá aquele cinema digital, o 35mm, televisão e o rádio. Eu prefiro fazer um filme em Super-8, que tu dominavas, porque tu tinhas as possibilidades da iluminação do cinema.

22) Quanto a possibilidades, o senhor vê diferença entre filmes de diretor e de produtor?

Titanic (1997) é filme de produtor, e não de diretor. O diretor só ilustra todas as imagens. Ali, é um filme de produtor. Acho que o Coppola escapa um pouco disso.

23) Se algum produtor dissesse para o senhor fazer um filme do jeito que ele, produtor, desejasse, o senhor faria?

Não condeno, mas não sei se eu faria. E não seria por pudor, mas sim porque se ele palpitasse coisas boas, tudo bem. Agora, não que os produtores sejam burros, mas, às vezes, os produtores têm uma ideia muito epidérmica do filme. Entre o sim e o não, sugerem o mais fácil. Aí não dá, porque fica uma coisa muito grotesca.

24) Quando o senhor filma há uma preocupação com a bilheteria?

Sim. Pode ser relativo, mas tenho. Se eu tiver 10 mil espectadores, sonho em ter 20. Se tiver 20 mil, quero 40. É aquela velha história do Truffaut e o Hitchcock. Truffaut pergunta: “Quando o cinema estará livre do produtor?”. Hitchcock responde: “No dia em que o cinema custar o preço de uma caneta esferográfica e o de uma folha de papel”. Como nunca vai custar isso... O produtor significa o quê? Ninguém é camicase. É uma loteria. Três milhões de reais

no Brasil é muito dinheiro. Um filme de seis, sete milhões de dólares na França ou na Espanha é muito dinheiro. Claro, que fazem, de vez em quando, uma *Rainha Margot* e gastam 40 milhões de dólares. Ou seja, eu devo satisfação quando obtenho verba do governo estadual, através de leis de incentivo, pois é um dinheiro público, então tenho que ter o retorno de bilheteria. Se não for só o retorno de bilheteria, tu tens que ter o retorno de público.

25) Quando o senhor filma, considerando o papel imprescindível na indústria cinematográfica dos produtores para viabilizar economicamente um projeto, como o senhor mesmo afirmou, é possível, no entanto, manter a integridade de suas próprias ideias?

É distinto. Depende do filme que estou fazendo. Por exemplo, no *Anahy* eu escrevi a história que eu queria, com a nossa ideia de filmar na rua, a não ser a sequência do Joca Ramires, a única dentro de casa. Era *aquele* filme que nós queríamos. Agora, com aquele roteiro e com aquele filme que resultou da produção, ninguém, de *sã* consciência, pensou que aquele cara estivesse pensando em revolucionar o cinema como foi *Cidadão Kane*, como foi *Hiroshima meu amor*. Porque aquele filme e aquele roteiro que fiz, do jeito que queria, não tinham isso. Também ninguém, de *sã* consciência, diria que aquele cara estivesse, por outro lado, pensando no espectador do filme da Xuxa, porque não faço as concessões que o filme da Xuxa faz. Nada contra, até porque os meus técnicos não ganham dinheiro comigo, e sim com aqueles filmes. Os filmes do Godard, por exemplo: alguém produz para ele. O produtor que investe nos filmes do Godard sabe que não terá os não sei quantos milhões de espectadores que tem o *Homem-aranha* (2002). Isso sabe de antemão, mas não investe aquele dinheiro para perder. Pode ser que o público vá, pode ser que não vá a um filme. É como jogar roleta. O tempo inteiro tu pensas em ganhar, mas alguns perdem. O cara que investe em um filme do Godard, em um filme de autor, sabe que não terá um estouro de bilheteria. Mas pode dar uma zebra, e o filme do Godard virar, sim, um estouro de bilheteria. Nenhum filme iraniano vira estouro de bilheteria. Quem vê? Um núcleo de pessoas em salas especiais.

26) O senhor não fica dividido entre o que pode render mais em termos de bilheteria e o que, no fundo, digamos, desejasse fazer?

A Tizuka Yamazaki dirige filme da Xuxa e também fez *Gaijin* (1979), que é um filme muito sério. Não se incomoda, e acho que não tem que se incomodar. O Jorge (Furtado) fez *Ilha das Flores* (1989) e aquele filme dos guris (*Houve uma vez dois verões*, de 2002) e coisas para a televisão. Ele não é sério por causa disso? É sério. A televisão dá muito mais dinheiro, provavelmente, do que *Ilha das Flores*, que é um curta-metragem. Tu tens a tua proposta, mas às vezes tu cedas ou por falta de dinheiro ou por certa imposição maior do produtor, desde que ele não tire a tua ideia.

27) Nesse ponto, a maneira de encarar a relação entre o filme e o produtor é semelhante à de Truffaut, que abria concessões sem perder o controle do trabalho que desejasse realizar.

Se não houver mutilações, não me incomoda, desde que chegue ao meu objetivo. Mas, quando estou trabalhando com meus atores, meus figurinistas etc., jamais disse para fazermos de um jeito porque desse jeito vai dar público. Sei que aquele roteiro e essas imagens que estou criando nem terão o público da Xuxa ou d'Os Trapalhões, nem terão o público de um amigo meu, que prezo muito, que é o Julio Bressane, que são seis, sete mil espectadores. Filmes do Bressane são tão particulares que só cinéfilos os veem, qualquer um deles. *Dias de Nietzsche em Turim* (2002) teve oito mil espectadores. Ninguém viu. Para tu teres uma ideia, *Anahy* é um filme que teve um público relativamente bom. No Rio Grande do Sul fez 120 mil espectadores, maior que muito filme brasileiro em todo o Brasil. Filme de público no Brasil faz 1 milhão de espectadores, ou como *O quatrilho* (1995), que fez 200 mil, uma Xuxa ou Trapalhões. O único problema desses filmes com grande sucesso de público é que têm que se pagar no Brasil, porque não são filmes exportadores. Um filme francês que na época do lançamento é um sucesso bota seis milhões de espectadores. É um recorde na França. No Brasil, um filme de sucesso são dois ou três milhões de espectadores. Mas quantos outros mais existem na Argentina, no Chile, no Paraguai, na França e assim por diante, sem falar nos Estados Unidos? Em um fim de semana, arrecadam trinta milhões de dólares. A diferença é essa. Só que os três milhões do filme da Xuxa morreram no filme da Xuxa, porque o filme não vai para os Estados Unidos. Ah, bom! O filme do Bressane colocará oito mil espectadores, mas foi em festivais, andou. O Carlos Reichenbach vai, todos os anos, ao Festival de Rotterdam, se não é como convidado é quando está lançando o filme. Essa

relação de autoria sempre significa que tu tens consciência do público. A única coisa que te estimula a fazer alguma coisa é que tenha alguém que veja.

28) O senhor se importaria que pouca gente visse os seus filmes? Há cineastas que não parecem preocupados com a bilheteria.

Quanto mais gente vê teus filmes, mais prazer te dá. Pode ser por TV. Quando pagam 20 mil reais pela cópia, como aconteceu com *Anahy* no Canal 66, na janela de TV a cabo, tenho um volume grande de gente vendo meu filme, e isso é importante. Se a gente tivesse um processo de indústria e comércio no Brasil, seria vital, porque é com a renda de um filme que tu partes para iniciar o outro, senão tu só ficas devendo dinheiro. Qualquer um, Fellini, Bergman, qualquer um fez o filme que queria, mais artístico, mais sensível, mais criativo, mais estético, mais tudo. Agora, precisa ter o retorno, porque vivem disso.

29) Às vezes, me pergunto o que motiva um diretor no Brasil ou em algum outro lugar do mundo sem muito incentivo, ou menos do que imagina, a fazer cinema.

O que motiva um artista plástico a ser artista plástico no Brasil? Um argentino pagou uma fortuna por um quadro da Tarsila do Amaral. Mas, na época que fez *Uibapuru*, ninguém pagou cem reais para ela. O que a motivou? O que motiva as pessoas a fazerem teatro? O que faz com que um Bob Wilson com uma peça que tem três horas e meia de duração se arraste de sunga de um canto a outro do palco? O supracumulo do experimentalismo. O que isso representa para essa coisa autoral dele, dentro de um conceito que ele tenha perto de um *Miss Saigon*, na Broadway, que fica 12 anos em cartaz com teatro sempre lotado, de terça a domingo? O que estimula Peter Brook, no teatro, ou Fellini e Godard? Godard tem certeza que nenhum filme dele fará o mesmo público que o de *Homem-aranha*, porque senão ele está mais louco do que a gente pensa.

30) Nos seus filmes, quem pode mudar o que o senhor pede entre os integrantes de sua equipe técnica?

O diretor de fotografia é o único. Se a sugestão for boa, vou atrás. Parto do princípio de que ele seja meu parceiro, a não ser que haja uma briga na equipe.

31) O senhor se sente mais como o diretor no filme de Truffaut em *A noite americana*, que faz parte de um grupo e se sente ligado a ele, ou como no de Fellini, *Oito e 1/2*, em que o diretor procura o isolamento?

São diretores que estão dramatizados, claro. Pode não ser verdade, mas, como exemplo, serve. Acho, no caso, que sou mais como Truffaut, porque aquele personagem do Guido Anselmi está numa crise. O de Truffaut não está em crise, está enfrentando os problemas de uma produção. Não fiz qualquer filme em que estivesse em situação de crise como a de Guido Anselmi. Eu me envolvo mais com a equipe, mas há uma hierarquia a ser respeitada. O diretor é o líder. No *Anahy*, que foram quatro semanas de preparação e nove de filmagem, conversávamos muito. Estourou uma ciúmeira em uma das atrizes, aí fui lá consolá-la. Uma cena com Marcos Palmeira levou seis horas para filmar. Outra vez, ele estava comendo um sanduíche e quebrou o dente. A produção ligou para um dentista, em Uruguaiana, onde estávamos filmando, e fui com ele até lá. O dentista ficou nervoso porque estava cuidando do dente de um ator de cinema e da televisão. Esperei que o dente fosse arrumado, e voltei com ele. Acontecem essas coisas. Às vezes, o elenco briga. Isso acontece. Principalmente, quem está convivendo por muito tempo junto. O filme de Truffaut é muito verídico. Nesse meu outro filme, porém, *Noite de São João*, tive menos relacionamento com os atores. Não foi o mesmo tipo de relação como no filme de Truffaut, porque, terminada a filmagem, cada um voltava para o seu canto. O filme de Truffaut reconstitui muito bem o *set* de filmagem. Eu não tenho preocupação de ser um autor. Eu quero ser um diretor de cinema. Eu não tenho essa preocupação da autoria, de um cinema que tem outra linha. *Anahy* não é um filme comercial padrão, mas também não é um filme de arte. Está muito longe de ser um filme de arte. Tem um cuidado de produção, um cuidado técnico, mas esse outro (*Noite de São João*) tem mais, mas também não é filme de arte. Se eu quisesse fazer um filme de arte, faria. É que eu também não estou preparado para fazer isso. Eu precisaria saber mais da vida para fazer um filme de arte. Estou aprendendo, ainda.

32) Truffaut, então, foi extremamente feliz na Nouvelle Vague, porque tinha só 27 anos de idade quando dirigiu *Os incompreendidos*, que obteve toda aquela consagração, em 1959, no Festival de Cannes.

Há momentos propícios. Truffaut não foi o único. É um grupo. Tu podes surgir com um grande trabalho, um grande reconhecimento. Difícil é sustentar a carreira depois. Os outros filmes de Welles não têm a mesma qualidade que *Cidadão Kane*. Mesmo que cada um dos cineastas franceses da Nouvelle Vague fizesse a sua carreira, mesmo assim houve

condições de seguir uma ideia. Há filmes do Truffaut, já mais velho, que são excelentes. Outros, no meio do caminho, não são bons. Não apresentam a mesma qualidade que *Os quatrocentos golpes* (N. R.: tradução em Portugal para *Les 400 Coups*. No Brasil, é *Os incompreendidos*). Não gosto muito d'*A sereia do Mississippi* (1969). Não é um filme pelo qual eu tenha muito interesse. Adoro *As duas inglesas e o amor* (1971). *Adèle H.* (1975) é um filme romântico, melodramático e muito bonito. Truffaut tinha uma ideologia e conseguiu, bem ou mal, mantê-la em uma obra, ou no conjunto de filmes que criou uma obra.

Copyright (c) 2014 Autor (es) / Copyright (c) 2014 The author(s)
The copyright of works published in this journal belong to the authors, and the right of first publication is conceded to the journal. Due to the journal being of open access, the articles are of free use in research, educational and non-commercial activities.

